



## Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle

5 | 2008

Le rire des conteurs

---

# Le Règne de l'équivoque

À propos du régime satirico-parodique dans le conte merveilleux au XVIII<sup>e</sup> siècle

Jean-François Perrin

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/678>

ISSN : 1957-7753

### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2008

Pagination : 133-149

ISBN : 978-2-84310-123-6

ISSN : 1766-2842

### Référence électronique

Jean-François Perrin, « Le Règne de l'équivoque », *Féeries* [En ligne], 5 | 2008, mis en ligne le 01 septembre 2009, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/678>

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Féeries

---

## Le Règne de l'équivoque

À propos du régime satirico-parodique dans le conte merveilleux au XVIII<sup>e</sup> siècle

Jean-François Perrin

---

- <sup>1</sup> Les contes du XVIII<sup>e</sup> siècle relevant du régime satirico-parodique ont pour l'essentiel été rejetés du *Cabinet des fées* par Charles-Joseph Mayer, qui les jugeait mal faits et immoraux : « des écrivains très médiocres s'en mêlèrent [...] gâtèrent tout : les contes n'eurent plus que le titre de fées ». Assez paradoxalement pourtant, il publia les trois contes les plus connus d'Hamilton, utilisant même le prologue en vers des *Quatre Facardins* (pourtant particulièrement critique) comme introduction à l'esprit du genre tel qu'il le comprenait<sup>1</sup>. Depuis cette époque, la critique a fait du chemin et l'on s'est habitué à envisager cette période comme celle d'une « mode dans la mode » que caractériseraient sa manière (parodique) et sa matière (satirique et libertine) à l'égard tout à la fois des deux vagues antérieures du genre (le conte de fées et le conte oriental), et des mœurs ou de la politique contemporaines. Cette définition n'est pas sans poser quelques problèmes d'ordre théorique et stylistique, mais aussi idéologique, comme on s'en avise lorsqu'on examine la littérature critique concernant ce corpus publiée depuis une trentaine d'années. Jacques Barchilon fut le premier à l'inventorier à l'époque moderne, Raymonde Robert reprit le problème dans sa thèse en proposant une première élaboration des catégories du « parodique » et du « licencieux », et Jean-Paul Sermain y est revenu à partir d'une problématique traitant la poétique du conte à partir de la place singulière de ce genre dégagé de la *mimesis*, dans les transformations de la prose fictionnelle, du XVII<sup>e</sup> siècle au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Dans les pages qui vont suivre, il s'agira de réfléchir à ces définitions des contes de la période 1730-1760, en tentant une contextualisation par l'esprit du persiflage et en interrogeant ce que leur libertinage engage du politique. On commencera par un essai de mise au point sur certains enjeux de la notion de parodie et quelques aspects généraux de la pratique des conteurs en la matière ; on poursuivra par un examen des relations critiques entre le genre et son contexte linguistique, littéraire et éthico-politique dans la période considérée.

## La nouvelle manière parodique

On appelle ainsi, parmi nous, une imitation  
ridicule d'un ouvrage sérieux.

Marmontel<sup>3</sup>.

Si vous croyez, lecteur désœuvré que vous êtes [...],  
lire un conte de fées uniquement conte, et  
véritablement fée, je vous demande pardon, je n'en  
ai jamais lu [...] et si je ne connais point de modèle,  
comment puis-je en suivre  
*Brochure nouvelle*. « Début »<sup>4</sup>.

- 2 On pourrait admettre en première approximation la thèse de R. Robert : tout conte merveilleux licencieux est par définition parodique parce qu'il suppose une interprétation distanciée de son propos ; reste à savoir s'il est possible de définir clairement le conte merveilleux parodique (on reviendra plus loin sur la question du licencieux). R. Robert le construit comme tel par opposition au conte « sérieux », tout en admettant que le genre n'étant pas vraiment théorisé par les contemporains, il paraît difficile de définir le référent parodié ; J.-P. Sermain, au contraire, pose que le conte de fées littéraire se produit dès le départ comme autoparodique, à l'égard d'un référent (oral, originaire, fabuleux, etc.) dont il invente la fiction – sa singularité par rapport au roman de la même époque étant d'afficher sa fictionnalité et de demander par conséquent au lecteur une lecture distanciée de sa naïveté. Marc Escola, dans un essai récent, rejoint la position de Sermain par le chemin de la querelle des Anciens et des Modernes, en rappelant que la poétique de Perrault dans ses contes, relève clairement de l'esthétique du « burlesque galant » avancée dans le *Parallèle* comme capable de « donner un double plaisir en donnant à entendre deux choses à la fois qui, belles séparément, deviennent plus belles étant jointes ensemble<sup>5</sup> ». Comme liée à celle de l'enjouement dans l'éthique contemporaine de la mondanité, cette catégorie postule précisément la complicité du conteur (du fabuliste ou de la romancière) avec son public, dans le partage de cette forme raffinée du burlesque où le plaisir est conditionné par une double capacité au semblant et à l'(auto) ironie. C'est là tout un nouveau rapport à la chose littéraire qui s'instaure sur le fond du rapport critique au Fabuleux qui est celui des Modernes.
- 3 Si l'on accorde cette analyse, on ne voit pas qu'il faille faire commencer en 1730 seulement l'instauration dans le conte merveilleux de la connivence critique sur le genre, où R. Robert saisit l'une des deux conditions de possibilité de sa mise en parodie. Des éléments satiriques sont d'ailleurs aisément repérables chez Perrault et les premières conteuses, de M<sup>me</sup> d'Aulnoy<sup>6</sup> à Mme Durand. Il reste qu'empiriquement, il est indéniable que quelque chose de neuf s'invente effectivement dans le champ entre 1730 et 1734, avec le succès des contes d'Hamilton et celui de *Tanzaï et Nédarné* de Crébillon. Cette (ré)invention est suffisamment riche en traits génériques (pas seulement formels d'ailleurs) pour qu'on puisse globalement rendre compte de ses imitations ultérieures<sup>7</sup>, de Cazotte à Rousseau, en termes d'exploitation. Peut-être pourrait-on analyser cette période du genre comme une phase de production, d'exposition, d'explicitation, etc. de ses propres caractéristiques génériques en tant qu'intrinsèquement parodique. Des marques localisées de l'auto-réflexivité intrinsèque du conte merveilleux (préfaces, encadrement romanesque, brèves intrusions d'auteur, doubles moralités ouvertes, etc.),

on passerait à une surexposition de plus en plus explicite et directe des traits « métafictionnels » à tous les niveaux du genre ; un genre d'ailleurs profondément bouleversé par le recodage énonciatif auquel l'a soumis le succès des *Mille et Une Nuits* et de leurs imitations, notamment à travers le nouveau type de dispositif d'encadrement et d'emboîtement narratif qu'ils ont popularisé : un dispositif qui affiche le dialogue conteur/auditeur comme composante récurrente du recueil, qui pose l'avis du second (et dès Pétis et Gueullette le débat entre les deux pôles) comme composante dramatisée du récit (pouvoir de vie et de mort, pouvoir d'interrompre la narration, de la commenter, de l'orienter, etc.). Avec la vogue des « Mille et un » (comme disait Voltaire), aucun conte – qu'il soit ou non « oriental » – ne peut se publier sans que l'auteur et le public puissent oublier que sa capacité d'intéresser (instruire et plaire) est désormais matière à débat comme matière de conte. C'est ce qu'enregistre d'ailleurs Crébillon qui inaugure dès *Tanzaï* un dialogue en pointillés avec le lecteur, l'interrogeant sur les raisons plus ou moins troubles (ou discutables) qu'il a de s'intéresser aux fictions qu'on lui conte – ce dialogue se structurant sous une forme à la fois burlesque et sophistiquée (d'ailleurs développée d'Hamilton), dans les débats sur l'art de conter du trio incarnant le cadre énonciatif du *Sopha*.

- 4 On l'a dit, il paraît possible de déduire presque toute l'invention des contes en question de cette sorte de « réinvention du genre » que furent les interventions couplées d'Hamilton (« il est le premier qui ait fait des romans dans un goût plaisant, qui n'est pas le burlesque de Scarron », écrivait Voltaire<sup>8</sup>) et de Crébillon – ce dernier tirant tout le parti possible des apports de son aîné, avec une géniale inventivité. La critique a relevé un certain nombre des traits caractéristiques de ce nouveau régime de la mode du conte merveilleux – déjà renouvelé par l'apport oriental. Si J. Barchilon en reste à une classification thématique assez discutable, très peu concernée de toute façon par les problèmes de poétique, R. Robert insiste avec justesse sur l'impact du dispositif paratextuel (page de titre loufoque, sous-titres de chapitres ironiques, intrusions d'auteur récurrentes, discours préfaciel, etc.), relativement à la construction par le lecteur d'une interprétation satirico-parodique : « les moments où des textes comme *La Patte du chat* ou *Le Bélier* amusent vraiment le lecteur sont ceux pendant lesquels la parodie annonce son propos [...] c'est en quelque sorte dans leurs marges que ces textes sont les meilleurs<sup>9</sup> ». À cet égard, on peut considérer que le dispositif de surenchère paratextuelle monté par Cahusac dans *Grigri*, est encore presque sobre dans ses excès mêmes, par comparaison à ce qu'on trouvera sur ce plan dans la *Brochure nouvelle* de Gautier de Montdorge ou *Le Grelot* de Baret. Quant au traitement parodique de la formule de l'encadrement dialogué mimant une situation d'oralité conteuse, il remonte à la lecture de Galland par Hamilton qui renverse les rôles au sein du trio co-énonciatif (passivité de Scheherazade, dynamisme persifleur de Dinarzade, sottise et infantilisation du sultan) ; comme on sait, Crébillon exploite la formule dans *Le Sopha* et dans *Ah quel conte !*, Cazotte et Diderot l'imitant à leur tour, le premier dans *Les Mille et Une Fadaïses* (un abbé est chargé de faire des contes soporifiques), le second dans *L'Oiseau blanc* et, sur un mode particulier, dans les *Bijoux indiscrets*. Voisenon pour sa part encadre son conte par un dialogue entre le sultan Misapouf et la sultane Grisemine, et le parsème d'interruptions du premier par la seconde, à la façon dont Hamilton faisait parfois intervenir Dinarzade dans les *Facardins* ou *l'Histoire de Fleur d'Épine*. La fin du conte est également un endroit ironiquement travaillé dans ce corpus – y compris par défaut. C'est par exemple Cazotte dans *La Patte du chat*, qui annonce au chapitre IX : « Où l'on apprendra, entre autres choses, comment il faut s'y prendre pour étrangler net un conte ». Baret résume à toute allure un

dénouement bâclé avant de conclure : « lecteur, j'ai parié que ni plus ni moins, bien ou mal, en style grave ou non, j'écrirais jusqu'à la page 188. Bonsoir l'ami, j'ai gagné. » Chez Hamilton, l'ouverture de *Fleur d'Épine* (intitulée « La dernière nuit ») présente comme avant-dernier récit de Scheherazade le conte précédent (*Le Bélier*) – lequel n'a rien d'un conte oriental bien sûr. Des contes comme *Tant mieux pour elle* (Voisenon) enfin, reprennent la formule du conte à gageure en déplaçant celle-ci dans le cadre énonciatif, comme énigme programmatique<sup>10</sup>.

- 5 Ce surinvestissement de l'invention aux marges (on ne dit rien des notes en bas de page comme ressources d'écriture parodique, par exemple chez le chevalier Duclos<sup>11</sup>), aux coutures, aux articulations du conte dans son appareil paratextuel ou dans son dispositif énonciatif, est relayé par un travail de désorganisation, voire de désagrégation de son économie narrative. À l'esthétique de la « ligne claire » parfaitement représentée par Perrault, mais partagée aussi (au moins sur le plan de la disposition) par les grandes conteuses du XVIII<sup>e</sup> siècle, avait succédé la complexité des emboîtements narratifs des contes dans le conte par lesquels Scheherazade est censée tenir le sultan meurtrier en haleine. Néanmoins, chez Galland et ses principaux imitateurs (Pétis de La Croix, Bignon, Gueullette), les parenthèses narratives finissent toujours par être refermées, et l'esthétique du récit dans chaque conte reste linéaire et relativement peu ornementée. Dans sa fameuse satire du genre, le père Bougeant reproche seulement aux épigones d'enfiler les perles avec moins de talent que l'original<sup>12</sup>. Hamilton en revanche, fait porter son attaque sur ce front : il réintroduit en diégèse des traits épiques qui attentent à la linéarité narrative : début *in medias res*, histoires insérées, retours en arrière ou bifurcations laissant en attente une intrigue entamée, etc. ; surtout, et particulièrement dans les *Facardins*, il laisse systématiquement en suspens une série de récits sans les continuer, et rend difficile la distinction des personnages en leur donnant le même nom ou en leur accordant des comportements semblables. Cette façon de faire a d'ailleurs le don d'agacer la plupart des critiques modernes, alors que la réception d'époque ne s'en formalise jamais. Aucun conteur au XVIII<sup>e</sup> siècle, sauf peut-être l'auteur d'*Atalzäide* (qui joue lui aussi sur le brouillage des identifications) ou Crébillon (*Ah quel Conte !*), n'a autant osé qu'Hamilton dans cette direction déconstructrice. En revanche, certains conteurs recourent à l'histoire insérée plus ou moins développée (*Brochure nouvelle*), et traitent la cohérence générique avec une grande désinvolture (*Le Grelot*, *La Patte du chat*). Cette tendance au dérèglement de la cohérence narrative trouve en quelque sorte sa complémentaire symétrique dans le corpus considéré, avec l'exercice de composition extrêmement raffiné auquel se livre Duclos dans *Acajou et Zirphile*, à partir des gravures de Boucher et d'une réorganisation subtile du récit de Tessin, ou encore avec l'affichage d'une reduplication virtuose de la structure standard à manque et réparation, dans un conte comme *Tanzaï*.
- 6 Un autre trait caractéristique de la réinvention du genre issue de Crébillon – si on l'analyse en diégèse –, est la tendance des conteurs à thématiser ce geste même en l'anthologisant. On connaît la liste des rois de contes par laquelle s'ouvrent les *Bijoux indiscrets*, introduite par « Hiaouf Zélès Tanzaï », elle se clôt sur « Schachbaam », après avoir énuméré leurs seigneuries Acajou, Zulmis, Splélide, Angola, Misapouf. Chez Cazotte, l'anthologie se présente de la sorte dans le portrait d'un prince aussi fou de contes que Don Quichotte de romans : « Amadil avait lu tous les contes des fées, depuis *L'Oiseau bleu* jusqu'à *Tanzaï* ; mais il fut forcé de convenir que les palais brillants qu'on y vante n'étaient point comparables à celui qu'il vit pour lors. » (*La Patte du chat*, chap. IX)<sup>13</sup>.

Corrélativement, le conte aura tendance à thématiser la distance auto-critique qui le travaille à travers différentes focalisations. L'une des plus intéressantes se rencontre chez Pajon, dans son *Histoire du prince Soly* : à l'un des tournants de son histoire, le héros rencontre un maître des fictions, « le génie des romans », qui contrôle son destin : « Ah, génie adorable ! reprit Prenany, je reconnais que je vous dois la vie, et que c'est à vous à décider de mon sort. C'est la vérité, dit le génie ; je puis vous faire dévorer tout à l'heure par un monstre qui sortira du lac ; je puis faire transporter ici votre princesse dans un char traîné par des dragons volants, et vous faire conduire tous deux dans une île déserte. Si je me mets en colère, je puis vous faire tuer tout à l'heure d'un coup de poignard ; mais je vous aime, et peut-être serez-vous heureux avec Fêlée : c'est ce que je ne veux pas encore approfondir<sup>14</sup> ». Ce génie n'est pas si arbitraire qu'il y paraît au demeurant, car il se détermine en fonction de paramètres strictement littéraires : par exemple, l'histoire du prince étant plutôt tragique, c'est à la nage qu'il doit rejoindre tel rivage : sur quoi le génie le pousse à l'eau sans se soucier de son avis (chap. VI). Dans les *Mille et Une Fadaïses* de Cazotte, c'est dans le récit-cadre que l'abbé conteur se fait porte-parole d'une condamnation de la futilité du genre : « Le conte est un genre ridicule, usé, peu intéressant par lui-même, qui ne se soutient que par la nouveauté de l'invention, par la vivacité des images ; il faut que l'esprit y voltige incessamment sans être suspendu, et l'instruction ne s'y mêle guère, à moins qu'on ne la tire aux cheveux<sup>15</sup> ». Ce qui lui vaut les félicitations de l'auditoire, déjà disposé à s'endormir. On avait lu des choses analogues dans *Le Sopha* par la voix de la sultane : « quoi de plus puéril, de plus absurde ? Qu'est-ce [...] qu'un ouvrage où la vraisemblance est toujours violée » etc., mais on pouvait deviner bien du persiflage aussi, dans le curieux éloge (quasi paradoxal) du genre asséné dès l'« introduction » de l'ouvrage : « il n'y a que les personnes vraiment éclairées, au-dessus des préjugés et qui connaissent le vide des Sciences, qui sachent combien ces sortes d'ouvrages sont utiles à la société<sup>16</sup> » etc. ; il suffit d'entendre cela par antiphrase pour sentir la convergence avec les critiques ultérieures de la sultane, d'ailleurs citées d'après telle supposée « grande Histoire des Indes ».

## Le règne de l'équivoque : persiflage et libertinage

Ne diroit-on pas qu'il faut avoir lu le P. Petau,  
Montfaucon, etc. et être profond dans les  
mathématiques etc. pour juger Tanzai, gri gri,  
Angoba [sic], misapouf, et autres sublimes  
productions de ce siècle.  
J.-J. Rousseau, *Le Persifleur*<sup>17</sup>

- 7 Si l'on veut maintenant tenter de comprendre autrement qu'en terme de causalité intra-générique, pourquoi le régime satirico-parodique du conte merveilleux s'expose plus nettement et plus systématiquement dans les années 1730-1760 du XVIII<sup>e</sup> siècle, on doit prendre en compte certaines causalités extérieures. Dans les milieux où cela s'écrit et se diffuse à l'époque, c'est aussi le règne du persiflage de société qui en conditionne la réception – c'est-à-dire un art de l'équivoque en conversation (le terme est attesté en 1734). Selon Élisabeth Bourguinat, on trouve là « une transposition de la parodie burlesque » dans le langage et la littérature mondains<sup>18</sup>. Qu'on prenne les titres et sous-titres de chapitres de Cazotte (et avant lui de *Tanzai*), les dialogues du cadre énonciatif du *Sopha* ou de *L'Oiseau blanc*, le débat de Soly et du génie des fictions, celui de la reine

Fantastique et de son époux, ou encore la quasi-totalité des préfaces, rien n'en est déchiffrable (ni amusant) sans la clef équivoque du persiflage (de sa possibilité latente). Le persiflage, c'est-à-dire l'art de la « mise en boîte » réglée, de la provocation impavide, du sarcasme glacé, de l'absurdité par système – de la double entente en un mot, de ceux qui partagent le code à l'égard de tel (le) ou tel (le) qui fait les frais de l'opération par incapacité de jeu avec les signes. Les lecteurs de conte sont ici inquiétés, poussés à s'interroger sur ce qu'ils comprennent de ce qu'ils sont et désirent au miroir de leur lecture : *De te fabula narratur*, c'est l'épigraphe de la fausse préface dialoguée d'*Angola*. On renvoie ici aux travaux d'É. Bourguinat et P. Chartier<sup>19</sup> qui soulignent l'un comme l'autre la portée, la durée du phénomène, et aussi la redéfinition récurrente dont il a été l'objet tout au long du siècle.

- 8 Mais les persifleurs en littérature dans les années 1730-1750, ce sont aussi les petits-maîtres et petites-maîtresses du roman dit « libertin » (plus exactement de sa version « gazée » d'obédience crébillonienne). C'est d'ailleurs « Aux petites-maîtresses » qu'est dédié *Angola* : « puissiez-vous, après le plus tendre égarement, l'ouvrir pour y chercher de nouvelles leçons... », et l'on sait que les italiques du dialogue qui suit entre la comtesse et le marquis épinglent précisément le vocabulaire en vogue dans ce milieu ; rappelons enfin qu'à son retour du royaume des Idées (où il a perdu la raison), Acajou se met à la mode en brochant un *Parfait persifleur*. Avant *Tanzaï*, Crébillon a publié les *Lettres de la marquise* (1732) ; en 1736-38, ce sera le grand succès des *Égarements* dont la préface met d'ailleurs en question les critères reçus du romanesque ; en 1741, Duclos fait paraître *Les Confessions du comte de \*\*\** (sur lesquelles vient s'asseoir la sylphide de *La Poupée*, au début du récit). Jean Sgard a montré qu'on pouvait lire *Le Sopha* comme « classique du libertinage » rassemblant une tradition qui va de *L'Âne d'or* au roman de la prostituée<sup>20</sup> ; or c'est bien dans une cour de libertins et de libertines que le jeune Grigri de Cahusac est amené à faire ses premiers pas en amour, un peu à la façon de Meilcour quoique sous influences féeriques ; on suivrait du même œil le parcours d'*Angola* sous l'égide de Lumineuse, ainsi que ceux d'un certain nombre de leurs avatars entre 1730 et 1760. Quant à la décence ambiguë de l'eros « gaze » qui distingue cette sorte de roman de la précision technique d'autres récits antérieurs ou contemporains où la Chose est dite sans figures, c'est à la fin du « Discours préliminaire » du *Sultan Misapouf* qu'on la trouve annoncée : « j'ai cependant évité tous les mots qui pourraient blesser les oreilles modernes ; tout est voilé, mais la gaze est si légère que les plus faibles vues ne perdront rien du tableau. » C'est l'occasion de rappeler ici la vogue et l'influence depuis le XVII<sup>e</sup> siècle des *Contes* de La Fontaine, dont le propos avait précisément été, dans un contexte où l'entreprise était infiniment plus risquée que sous Louis XV, de « faire tout passer, car tout passe/Je l'ai cent fois éprouvé/Quand le mot est bien trouvé » ; les lignes citées de Voisenon semblent d'ailleurs faire signe assez explicitement vers le fameux conte du *Tableau* : « Nuls traits à découvert n'auront ici de place : /Tout y sera voilé ; mais de gaze ; et si bien/Que je crois qu'on n'en perdra rien<sup>21</sup> ».
- 9 R. Robert, réfléchissant sur la portée de la catégorie du « licencieux » dans le conte (catégorie héritée de J. Barchilon), remarque à juste titre qu'ici encore, c'est l'équivoque interprétative qui doit esthétiquement dominer, entre indécence avérée et idéalisme sentimental – le risque étant selon elle que le lecteur n'y lise, dans un sens ou dans l'autre, ce que l'intention de l'auteur n'y a pas mis. Mais en réalité, ce n'est pas seulement affaire interne au genre et aux modes de déchiffrement qu'il programme, plus ou moins habilement ou efficacement selon les auteurs. On pourrait d'abord rappeler ici des



contextes : la ligne par exemple, qui conduit de Boccace au *Sopha* via L'Arétin et La Fontaine : il suffit d'ouvrir Lenglet-Dufresnoy en 1734, pour y trouver toute la lyre disponible en cette matière ; parallèlement, on peut tracer une autre ligne conduisant de l'*École des filles* au *Portier des Chartreux* (1740) et *Thérèse Philosophe* (1748). Ce que ces romans donnent à connaître dans les termes de la Chose, c'est l'une des versions de ce dont le roman gazé et le conte merveilleux, libertin ou non, parlent avec d'autres tournures, d'autres approches philosophiques – parfois. Mais qu'entend-on et que lit-on exactement, quand la « volonté de savoir » de toute une époque est aux prises avec la contrainte d'une langue régie par les bienséances, où la décence du mot est toujours susceptible d'équivoque selon le contexte, la situation, le type de lecteur ou de lectrice ? On se souvient de l'échange de d'Alembert avec Bordeu : « *D'Alembert*. Je crois que vous dites des ordures à mademoiselle de L'Espinasse. *Bordeu*. Quand on parle science, il faut se servir des mots techniques<sup>22</sup> ». Se joue ici exemplairement une crise de la langue classique à l'égard de l'approche moderne du savoir, mais aussi des questions éthiques fondamentales. C'est Rousseau qui écrit dans l'*Émile*, en réfléchissant au langage qu'il faut employer avec les enfants sur les choses du sexe : « il n'y a point de langue où il soit plus difficile de parler purement en tout sens que la française. Le lecteur, toujours plus habile à trouver des sens obscènes que l'auteur à les écarter, se scandalise et s'effarouche de tout [...] »<sup>23</sup>. Autrement dit, la langue réputée « la plus chaste des langues<sup>24</sup> » serait radicalement corrompue par son régime d'entente dominant, exactement comme si l'équivoque réglée de la mondanité crébillonienne ou des allégories de La Morlière et consorts, réglait désormais toute l'écoute. Or voici quelle en serait pour Rousseau la conséquence ultime : « Il est impossible d'imaginer un langage plus modeste que celui de la Bible, précisément parce que tout y est dit avec naïveté. Pour rendre immodestes les mêmes choses, il suffit de les traduire en français. »<sup>25</sup> Ainsi la langue la plus pure, naïve, naturelle, etc. dans l'original, devient-elle virtuellement obscène dans la culture française du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'époque de l'*Émile* – époque où l'ouvrage d'ailleurs, comme livre interdit, se trouve en compagnie du *Portier des Chartreux* dans les ballots des colporteurs, comme l'a montré R. Darnton ; mais la langue de l'Écriture est aussi celle du catéchisme (du moins est-il rêvé tel par Fleury ou Fénelon)<sup>26</sup>, or on sait bien comment Perrault et les premières conteuses revendiquent la naïveté du propos et du style qu'ils promeuvent, face à l'équivoque, par exemple des fables milésiennes, à charge pour le lecteur de prendre ce programme *cum grano salis*.

- 10 *Mutatis mutandis* pour ce qui concerne le conte merveilleux du XVIII<sup>e</sup> siècle en tout cas, ce qu'impliquent les analyses de Rousseau, c'est que l'interprétation érotique et libertine des contes les plus naïfs, est devenue une virtualité inévitable de toute expérience de lecture, doublant de soupçon la langue de la décence. On peut d'ailleurs ressaisir cela par un autre plan de médiation, celui du romanesque *stricto sensu*. L'histoire de la princesse Nédarné dans *Tanzaï* frôle délibérément celle de Marianne dans le roman de Marivaux ; pas seulement à cause du pastiche célèbre du marivaudage confié à la fée Moustache, mais surtout à cause de l'ambiguïté profonde du caractère mis en scène : jusqu'à quel point chez l'une et chez l'autre, l'idéalisme sentimental et l'innocence proclamée (se) voilent-ils les roueries implicites du désir ou les nécessités implicitement admises de la négociation avec la puissance des déterminismes ? Le contexte de réception de contes comme l'*Histoire de Fleur d'Épine*, *Grigri*, l'*Histoire du Prince Soly*, *Acajou et Zirphile*, etc. est celui qui voit paraître aussi bien les romans de Crébillon que ceux de Marivaux et de Prévost – contexte où par exemple les *Mémoires d'un honnête homme* (1745) explorent les deux



versants de la problématique – ce que fait aussi un récit comme *La Poupée*, à la frontière du fantastique. Selon J.-P. Sermain, dès son origine au XVII<sup>e</sup> siècle, le conte de fées littéraire se constitue dans un rapport au romanesque dont il reprend ou miniaturise certains procédés, certaines formes, tout en ne respectant pas l'exigence de la mimesis qui les fonde ; au XVIII<sup>e</sup> siècle, la confrontation se poursuit au contact de nouvelles formes comme le roman-mémoires ou le roman épistolaire dont la force novatrice du point de vue de l'analyse morale, de la prétention au vrai – et de l'invention langagière, a peut-être pour effet de pousser les conteurs les plus audacieux ou les plus conscients à développer les ressources alternatives que porte le genre, à expérimenter des confrontations risquées au risque de l'y dissoudre.

## Satire : d'un libertinage, l'autre

- 11 Sans parler nécessairement d'hybridation à propos du conte licencieux (qui n'est presque jamais seulement libertin, au moins chez les meilleurs), on peut facilement constater comment les textes marquant en ce genre réinscrivent subversivement certains pans du romanesque. Frédéric Couderc par exemple, lit dans *Angola* une réécriture libertine et burlesque du merveilleux chapitre nocturne de la *Princesse de Clèves* où le duc de Nemours épie la jeune femme par la fenêtre<sup>27</sup>. Cette disconvenance affichée, dans son mauvais goût même, signe autant la manière désenchantée du genre que sa façon de se construire en lorgnant vers son Autre. À cet égard, l'intérêt particulier de l'œuvre d'Hamilton (du point de vue de sa portée novatrice) vient de ce que dès l'aube du siècle, son entreprise de démolition des codes reçus du conte merveilleux (au demeurant non destinée à publication est réservée à un groupe restreint), s'autorise clairement d'un idéal esthétique incarné par *Télémaque* et la Haute Romancie ; mais son intervention n'est en rien « réactionnaire » (pour autant que cette notion ait un sens artistique !), puisque la dynamique dont elle est porteuse s'avère après-coup, dans l'éclairage de ce que Crébillon y a puisé et de ce que le siècle entier y a goûté, un authentique révélateur de ce qui, des grandes tensions de l'histoire antérieure de la fiction, vient se condenser au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans le « moment » satirico-parodique du conte merveilleux. (moment de passage aux limites dont l'émergence du conte moral « néo-classique » signe le retournement). L'intérêt d'Hamilton est aussi – parallèlement ou conjointement – qu'il soit, et cette fois comme auteur imprimé, l'une des sources du roman libertin moderne, avec ces fameux *Mémoires du comte de Grammont* que tout le monde a lus (La Harpe les créditant d'ailleurs, dans *Le Lycée*, de l'invention du persiflage) ; dans un contexte de crise généralisée des formes romanesques, Hamilton écrit entre 1696 et 1710, à l'intersection de l'ancien (comme rémanence) et du nouveau (comme virtualité) ; l'intérêt de ce complexe assortiment n'a d'ailleurs pas échappé à la critique du XVIII<sup>e</sup> siècle : « Une autre particularité qui mérite d'être sue, note le rédacteur du *Journal littéraire* en rendant compte du *Bélier*, c'est que les petits ouvrages dont il s'agit, sont du même auteur que les *Mémoires du Comte de Grammont* ; ce qui forme le préjugé du monde le plus avantageux en faveur des premiers<sup>28</sup> ».
- 12 Du point de vue de la satire, le décalage idéologique et culturel d'Hamilton (cet ami des libres-penseurs parmi les dévots de Saint-Germain) à la fin du règne de Louis XIV, a sans doute quelque chose à voir avec la puissance corrosive de sa poétique critique dans ses contes ; on aurait tort de penser qu'il n'a rien compris au conte merveilleux : au contraire, il l'a assimilé jusque dans son renouvellement oriental, et la déconstruction en

acte qu'il en produit au miroir de la crise des formes romanesques dont il est le contemporain, crée le terrain pour ce crépuscule paroxystique du genre que sera sa radicalisation parodico-satirique. Dans cette perspective, on aurait certainement tort également, de réduire *Tanzaï* et ses meilleures imitations à l'univocité de l'isotopie licencieuse (façon Fougeret de Monbron), ramenant la métaphysique du sentiment à la mécanique érotique ou filant l'allégorie obscène d'écumoire en canapés, sofas, baignoires, bidets et autres grelots, dans une féerie ennuyeuse à force d'excès accumulés, comme si l'enjeu de ces récits était simplement de développer une peinture complaisante de la débauche. Mais que la sexualité dans ces contes soit toujours saisie au prisme du burlesque et de l'extravagance, relève aussi de cette sorte de sublime moderne dont le rire est l'autre visage comme le pense encore Marmontel après Dufresny<sup>29</sup>. Et si Crébillon peut écrire que « le ridicule et la considération se touchent de si près, qu'il semble que l'on ne puisse mieux parvenir à l'un, qu'en se livrant le plus à l'autre<sup>30</sup> », c'est que ses folies féériques expriment une approche du désir humain au prisme de la mondanité qui demeure dans la filiation des moralistes du siècle antérieur : les déterminismes du corps et les égarements du cœur, l'amour-propre et l'intérêt comme clefs des rapports sociaux, l'analyse de l'ennui et du divertissement, la puissance et le fonctionnement de l'imagination. Ce qui a changé, outre le style, le ton et le passage au récit, c'est probablement l'influence désormais dominante, dans ce champ, de l'épicurisme, via des écrivains comme La Fontaine, Cyrano, Saint-Évremond, Bayle ou Fontenelle, et plus globalement le rayonnement des idées gassendistes depuis le XVII<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup> ; le renouvellement de l'analyse classique de l'imagination est ainsi au cœur de la problématique romanesque de Crébillon, dont toute l'œuvre questionne inlassablement le fait que l'imaginaire humain en tant que pris dans les logiques fantasmatiques du désir, semble irréductiblement structuré comme la Fable et le roman idéaliste – y compris chez les libertins (c'est encore un thème d'*Ah quel conte !*)<sup>32</sup> ; c'est d'ailleurs déjà ce que met en scène Hamilton dans la délicatesse des relations de la belle Fleur d'Épine et de Tarare, dont la finesse de touche côtoie étrangement, parfois, l'abrupt cynique des pensées intimes du héros. Quant au *Sopha*, la conjugaison du parfait amour et du transport érotique forme la matière de rêve que tisse par fantaisie platonisante l'âme d'Amanzei au dernier chapitre de ce roman, qu'on ne saurait résumer à ses roués, ses hypocrites ou ses victimes. Et puis l'on n'est pas obligé d'oublier en lisant *Acajou et Zirphile*, ce qui de *Daphnis et Chloé* y persiste, en filigrane de la plus impitoyable satire de mœurs, comme fiction rémanente d'un romanesque idéal de l'amour naturel.

- 13 Quoi qu'il en soit, si l'on admet que la langue et la littérature de cette époque reflètent et explorent la tension d'un immense appétit de savoir et d'une langue réduite, selon Rousseau toujours, au « bourdonnement des divans<sup>33</sup> », c'est à un autre ordre de causalité qu'il faut aussi rattacher cela : celui d'un certain rapport des mœurs et de la langue à une situation historique et politique. En effet, si l'entente équivoque de la langue prédétermine toute lecture, ce n'est pas seulement sur le plan érotique ou amoureux – tant s'en faut. Chez Hamilton l'exilé, par exemple, les jeux du désir et de l'imagination dans *Zeneyde* et *Le Bélier*, s'inscrivent dans un contexte où le conte s'empare ironiquement de l'Histoire sérieuse telle que la pratiquent Mezeray et Scipion Dupleix, pour interroger les mécanismes de l'usurpation à travers une relecture burlesque des origines mythiques du royaume des Francs selon le *Faramond* de La Calprenède. Un peu plus tard, la lecture que les contemporains (et le pouvoir) ont fait de *Tanzaï* comme conte satirique, déchiffrait la Bulle *Unigenitus* dans l'allégorie de l'écumoire, et les conflits contemporains entre l'État, l'Église et les Parlements à travers les principaux personnages (sans parler des

applications, d'ailleurs délibérément laissées dans l'équivoque); mais au-delà et plus profondément, Crébillon travaille sur les mécanismes de la croyance – aucune instance de pouvoir, aucun acteur, y compris féérique, n'échappant à cet examen dans ses deux grands contes politiques. Plus largement d'ailleurs, chez les plus inventifs et les plus incisifs de ces conteurs, l'exercice satirique de la féerie comme position de mondes impossibles, est avant tout une façon de construire par fiction une critique des imaginaires mystifiés; à cet égard, il faut prêter attention à la quasi topique de l'impuissance qu'on retrouve dans la majorité de ces textes, et l'envisager dans ses corrélations avec « la mise en scène multiforme des impasses et des impostures du pouvoir politique » dont parle Yves Citton<sup>34</sup>. Certains de nos auteurs pratiquent plusieurs genres, du journalisme au théâtre ou à l'opéra (Cahusac), du roman à la satire ouverte (Chevrier): ainsi, la différence n'est pas toujours fort marquée chez les talents moyens, du point de vue des sujets et quelquefois du style. Critique des mœurs, satires religieuses et politiques: on esquisserait un répertoire à partir de la table des matières des *Caractères*, de l'index des *Maximes*; des thèmes des *Lettres persanes*, voire de *Gulliver* (Kantor). Ridicules en tous genres, bel esprit et libertinage, cour et courtisans, faiblesses et vices des femmes, folie et vanité des hommes, monde des Lettres, etc. sont ainsi revisités ou réactualisés; mais apparaissent évidemment des éléments spécifiques aux Lumières montantes, comme la critique de la superstition, de la magie, des Fables – *L'Oiseau blanc* de Diderot étant à cet égard l'œuvre la plus radicale avec sa démystification de l'immaculée conception. Hamilton avait frayé la voie avec la tente sacrificielle parodique des *Quatre Facardins*, ou la naturalisation du pouvoir des fées et des enchanteurs dans l'ensemble de sa trilogie. Du côté de la satire des contemporains, les auteurs ne répugnent guère à épingler le libertinage de société, ni à cibler l'actualité la plus vive: par exemple, si un conte comme *Bi-Bi* de Chevrier annonce en latin, dès l'épigraphe, le dessein satirique – comme d'ailleurs *Angola*; c'est au très moderne Procope (*Cropepo*) où « chacun parle, personne ne s'entend et tout le monde juge » que l'auteur dit puiser l'essentiel de sa matière; et son chapitre 6 est un répertoire sarcastique du pire et du meilleur dans la production théâtrale du temps. C'est aussi Cazotte dans *La Patte du chat*, qui s'en prend à la dérive mondaine de la philosophie, avec les deux chapitres sur le pays des Camayeuls. Dans *Le B\*\*\*\**, un chapitre dit de « Longueurs » se moque de la société de Telutie où brillent Voltaire et l'abbé Leblanc lequel se vengea en obtenant l'emprisonnement de l'auteur. On sait aussi que la version originale du *Grigri* de Cahusac fut saisie sans doute à cause des applications transparentes qu'on y trouvait. La satire ici frôle parfois les *personnalités*. Dans un registre plus relevé (en tout cas moins anecdotique), la dimension politique de *La Reine Fantastique* de Rousseau, se signale d'abord par le fait d'avoir été publié (à son insu) comme conte « cacouac » censé figurer les dangers de la pensée nouvelle à l'époque où l'offensive s'organise contre les « Philosophes » et l'*Encyclopédie*; mais outre cela et plus profondément, le propos politique du conte se rattache aux thèses contemporaines du *Discours sur l'origine de l'inégalité*, dont on retrouve condensées les analyses pessimistes sur l'avenir des sociétés, dans la controverse du conteur et de son auditeur lors du débat final sur deux chutes possibles au récit. Pour autant, ce conte synthétise excellemment les procédés les plus extravagants de la parodie moderne, tout en inscrivant à sa source le déni (mais comme par jeu) de sa tendance licencieuse, puisque la contrainte d'écriture est précisément de la refuser<sup>35</sup> – cette dimension virtuose inhérente aux meilleurs exercices du genre, signalant sans doute son exténuation proche.

14 Au terme de cette réflexion, peut-être faut-il insister encore sur l'idée que ce qui s'est inventé chez Hamilton et Crébillon ne doit pas être pensé seulement comme un modèle

formel, un ensemble de procédés exploités par leurs épigones. C'est d'autre chose qu'il s'agit, de cette façon qu'a la littérature de penser le monde et ses discours et d'en produire la critique par fiction, en désorganisant les codes, les cohérences, les hiérarchies, en travaillant aux limites, aux frontières, aux coutures, en cherchant l'impossible au revers des discours dominants. Au creuset de la crise des formes romanesques ouverte à la charnière des deux siècles, dans un contexte de critique rationaliste de la Fable et de toute Révélation, le conte merveilleux à la moderne s'est fondé par son refus de l'imitation et son aveu provocant de fictionnalité. Entre 1730 et 1760, cette ironie intrinsèque du genre avec lui-même comme avec les autres formes de discours et de fictions, s'est *révélée* dans la confrontation à la dynamique des Lumières montantes. L'impact d'Hamilton fut considérable et durable ; c'est pourtant Crébillon qui invente avec *Tanzaï* la formule tant imitée ensuite, mais jamais égalée, du conte merveilleux satirico-licencieux. Avec lui et ses meilleurs émules, le conte merveilleux explore d'autres possibles narratifs (qui sont ceux du désir), transgresse ou subvertit les frontières acquises du merveilleux et du vraisemblable (le conte oriental l'y précédait d'ailleurs), accentue toutes les composantes dialogiques de son énonciation, impliquant ainsi son public comme acteur et comme cible d'une ironie systématique ; dans ce processus de radicalisation, cette forme de fiction démontre quand elle réussit, son potentiel proprement *philosophique*, laissant quelques œuvres dont la force critique est proportionnelle à leur art du dérèglement 36.

---

## NOTES

1. « Nous croyons devoir commencer cette notice par une épître pleine d'esprit du comte Hamilton, qui indique les caractères de cette collection, et la fortune que chaque ouvrage fit dans les cercles. » *Discours sur l'origine des contes de fées* (sans signature), *Nouveau Cabinet des Fées*, vol. XVIII, Genève, Slatkine Reprints, 1978, p. 1.
2. Voir J. Barchilon, *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790*, *Nouveau Cabinet des Fées*, t. 1, Genève, Slatkine Repr., 1978 ; R. Robert, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2002, *Contes parodiques et licencieux du XVII<sup>e</sup> siècle*, Presses Universitaires de Nancy, 1987, « La parodie du conte merveilleux au XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Dire la parodie*, Actes du colloque de Cerisy, éd. C. Thomson et A. Pagès, New York, Bern, Paris, Peter Lang, 1989, p. 183-189 ; J.-P. Sermain, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005.
3. Marmontel, *Éléments de littérature*, article « PARODIE ».
4. *Brochure nouvelle* (Gautier de Montdorge), 1746, p. 7.
5. Marc Escola commente les *Contes de Ch. Perrault*, Paris, Gallimard, « folio », 2006, p. 93 (la citation est de Perrault).
6. Voir les ouvrages d'Anne Defrance (1998), Jean Mainil (2001) et Nadine Jasmin (2002).
7. Entre 1730 et 1760, soit *grosso modo* la « troisième période » du genre selon J.-P. Sermain (ouvr. cité, p. 27).
8. *Le Siècle de Louis XIV* (1751), OC, XIV, Paris, Garnier, 1877, p. 78.
9. R. Robert, *Le Conte de fées littéraire*, ouvr. cité, p. 231.

10. « Il n'y a point d'art dans cette façon de conter. On fait le dénouement en même temps que l'exposition ; mais on n'est pas dans le secret du Tant mieux, et c'est ce que je vais développer avec toute la pompe convenable à la gravité du sujet. » *Contes de l'abbé de Voisenon* (Éd. O. Uzanne), Paris, 1818, p. 50.
11. *Les Cinq cents Matinées et une demie, contes syriens* (1756).
12. P. Bougeant, *Le Voyage merveilleux du prince Fan-Feredin dans la Romancie* (1735), chap. XII, P.U. de Saint-Étienne, 1992 (éd. J. Sgard et G. Sheridan), p. 99.
13. J. Cazotte, *La Patte du chat, Œuvres badines et morales, historiques et philosophiques* III, Paris, 1817, p. 268.
14. *Histoire du prince Soly, surnommé Prenany et de la princesse fêlée*, seconde partie, Amsterdam, aux dépens de la compagnie, 1740, p. 47.
15. J. Cazotte, *Mille et Une Fadaïses, contes à dormir debout*, A Baillons, chez l'Endormy, 1742, p. 9.
16. Cl. Crébillon, *Le Sopha*, OC, II, Classiques Garnier, 2000, p. 286 et 282.
17. J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes* I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 1106.
18. É. Bourguinat, *Le Siècle du persiflage (1734-1789)*, Paris, PUF, 1998, p. 74.
19. P. Chartier, *Théorie du persiflage*, Paris, PUF, « Libelles », 2005.
20. J. Sgard, « *Le Sopha* comme classique du libertinage », dans *Du Genre libertin*, Paris, Desjonquères, 2002 (J.-F. Perrin et Ph. Stewart éd.), p. 175.
21. La Fontaine, *Nouveaux contes* (1674), dans *Contes et Nouvelles en vers*, Paris, Gallimard, « folio classique », 1982, p. 394-395.
22. Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, Éd. C. Duflo, Paris, GF Flammarion, 2002, p. 122.
23. J.-J. Rousseau, *Émile*, livre IV, *Œuvres complètes*, IV, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 649.
24. *Idem.*
25. *Idem.*
26. Sur la réflexion du « Petit concile » à l'égard de l'usage de mode du conte de fées dans une perspective catholique, voir Fabrice Preyat, « La tyrannie des contes détruite, Histoire et fiction heuristique chez l'abbé de Choisy », *Féeries*, n° 3 « Politique du Conte », Grenoble, Ellug, 2006, p. 299-328.
27. F. Couderc, « Le Conte merveilleux : une clef du libertinage au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Littératures* n° 22, printemps 1990, p. 50.
28. *Journal littéraire de l'année 1731*, compte rendu de *Fleur d'Épine*, *Les Quatre Facardins*, *Le Bélier*, p. 19-29.
29. *Éléments de littérature*, Article « PARODIE ».
30. Crébillon, *Ah quel conte !*, cité dans É. Bourguinat, ouvr. cité, p. 48.
31. Voir sur ce point les travaux de J.-Ch. Darmon ; pour une synthèse récente : « Philosophie épicurienne et littérature : proposition pour l'étude de leurs relations de Gassendi à l'Encyclopédie », dans *Un siècle de deux cents ans ? textes réunis* par J. Dagen et Ph. Roger, Paris, Desjonquères, 2004, p. 19-55.
32. Sur cette problématique, voir le colloque *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon* (Éd. J. Sgard), Grenoble, Ellug, 1996.
33. J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, chap. XX, OC, V, Paris, Gallimard, 1995, p. 428.
34. Y. Citton, *Impuissances, Défaillances masculines et pouvoir politique de Montaigne à Stendhal*, chap. IV, Paris, Aubier, 1994, p. 227.
35. Une note de l'édition Rey (1769), seule édition contrôlée par Rousseau, indique qu'« Il s'agissait d'essayer de faire un conte supportable et même gai, sans intrigue, sans amour, sans mariage et sans polissonnerie ».

---

## RÉSUMÉS

On s'est habitué à envisager la période satirico-parodique du conte merveilleux au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme celle d'une « mode dans la mode » que caractériseraient sa manière (parodique) et sa matière (satirique et libertine) à l'égard tout à la fois des deux vagues antérieures du genre (le conte de fées et le conte oriental), et des mœurs contemporaines. Il s'agira de reconsidérer ces définitions des contes de la période 1730-1760 (de Hamilton à Rousseau), en tentant une recontextualisation par l'esprit du persiflage dans la langue et la littérature et en interrogeant ce que leur libertinage engage du politique.

**THE REIGN OF AMBIGUITY** We are used to see the eighteenth century marvellous tale's satirical and parodic period as a *trend within the trend*, defined by its parodic manner and by its satirical/libertine matter, contrasting with the two earlier waves of the genre (the fairy tale and the oriental tale), and with contemporary lifestyle and mores. We shall reconsider these definitions of the 1730-1760 tales (from Hamilton to Rousseau), with an attempt to recontextualize them within the attitude of « persiflage » in language and literature, and within the way in which their « libertinage » engages into politics.

## AUTEUR

**JEAN-FRANÇOIS PERRIN**

Université Stendhal-Grenoble 3 – Umr Lire